Le Sang du ciel ou l'expérience poétique d'un survivant

Juliette Adams

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tsafon/4262>

DOI : 10.4000/tsafon.4262

ISSN : 2609-6420

Éditeur

Association Jean-Marie Delmaire

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2021

Pagination : 57-68

ISSN : 1149-6630

Référence électronique

Juliette Adams, « *Le Sang du ciel* ou l'expérience poétique d'un survivant », *Tsafon* [En ligne], 82 | 2021, mis en ligne le 01 décembre 2021, consulté le 12 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tsafon/4262> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tsafon.4262>

***Le Sang du ciel* ou l'expérience poétique d'un survivant**

Juliette Adams*

À tous ceux qui se sont élevés contre le choix du roman pour témoigner de la souffrance juive pendant la Seconde Guerre mondiale, Piotr Rawicz choisit de répondre non pas par un simple roman génocidaire, mais par une œuvre qui semble porter en elle-même tout ce que la littérature peut contenir de fiction : roman, poésie, conte, dialogue théâtral. Provocation ? Peut-être. Cette caractéristique semble bien convenir à Piotr Rawicz, auteur du *Sang du ciel*, son unique roman. Mais cette pluralité des genres contenue en un récit se rapproche davantage de la recherche artistique, celle de LA forme littéraire qui lui permettra de témoigner, avec poésie, humour, distance et désespoir, de son expérience génocidaire.

Juif, né en Galicie en 1919, des origines paternelles russes, polyglotte, Piotr Rawicz semait le doute chez les journalistes qui ne savaient jamais s'il fallait le présenter comme un Ukrainien, un Polonais ou un Russe. Il demandait alors qu'on lui permît d'être simplement Juif. Rescapé des camps d'Auschwitz et de Leitmeritz, il attendra quinze ans pour écrire *Le Sang du ciel*, à la fin duquel il affirme, dans la postface, comme une ultime déroute pour le lecteur, que « ce livre n'est pas un document historique » (p. 334)¹. Le choix de la littérature est donc parfaitement assumé et revendiqué.

La poétisation de la Shoah

Au début des années soixante, les contingences qui nous amènent aux « mutations esthétiques » dans la littérature de la Shoah, selon le terme

* Université de Lille SHS, unité de recherches ALITHILA.

¹ Piotr Rawicz, *Le Sang du ciel*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1961.

emprunté à Catherine Coquio, sont nombreuses. La littérature de la Shoah, née au cœur même de la guerre, ne cesse d'être en mouvement depuis son origine. Elle se meut au gré de l'Histoire et de l'histoire littéraire qui ne lui laissent que peu de répit. Entre l'évolution des idées et les exigences des lecteurs, la littérature génocidaire doit se renouveler pour continuer d'exister, pour ne pas sombrer dans l'oubli. C'est d'abord un langage qui déçoit, qui se fait « obstacle » selon Élie Wiesel². Les auteurs des récits génocidaires se rejoignent pour clamer leur déception face à la pauvreté du signifiant, quelle que soit la langue. En effet, « il semble bien que la période charnière où l'on a pris conscience de l'incapacité de 'la rhétorique' à dire l'événement se situe au début des années 1960 : jusqu'alors, les auteurs qui s'étaient essayés à communiquer l'ampleur de la catastrophe pressentaient une sorte d'impossibilité dont ils avaient peine à définir la nature »³. Comment actualiser son expérience de la guerre si les mots ne le permettent pas ? Alors il faudra contourner l'événement par un langage poétique, « le contourner pour mieux le cerner »⁴, ne plus dire de manière brute ou directe mais suggérer, sortir de l'utilisation du langage en tant que simple signifiant pour en extraire une poétique de l'événement. Le concept de l'indicible, de la difficulté à dire, mute alors en une nouvelle façon de dire. Des failles du langage naît ainsi une nouvelle poétique du génocide qui aura recours, pour se réaliser, à une écriture sensible de l'événement. Le contournement se fera par la poésie et la fiction, seul matériau apte à compenser les faiblesses d'une langue.

À cela s'ajoute une histoire littéraire qui veut tourner le dos au « je » auctorial avec, dans les années cinquante et soixante, le Nouveau Roman ou encore les mouvements existentialiste et structuraliste qui ne semblent plus laisser la place aux récits centrés sur un « je », même pour témoigner de la Shoah. Il faut alors, pour ces survivants, inventer un autre « je », celui qui dira « il », mais qui voudra dire « je ». Ce double romanesque qui laisse, quand même, le bénéfice du doute.

Il faut en outre considérer un procès – celui d'Eichmann – qui, en 1961, remet sur le devant de la scène les crimes perpétrés contre les Juifs grâce à la parole qui est donnée, sans précédent, aux victimes et par une esthétisation du procès scénarisé par le cinéaste américain Léo Hurwitz qui filme tout ce qui se joue dans ce tribunal avec une préparation et des

² Élie Wiesel, *La Nuit*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « double », 1958, p. 11-12.

³ Myriam Rusziewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah. Si l'écho de leur voix faiblit...*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 40.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

méthodes dignes d'un tournage cinématographique. Il donne à voir ainsi un procès qui mêle recherche artistique et témoignages historiques.

Nous pouvons également évoquer une certaine lassitude face au témoignage tel que nous le connaissions jusque-là, car « il est indéniable que le témoignage brut est vite indigeste. La saturation qui fut celle des contemporains fut souvent nôtre, avouons-le »⁵. Les faits d'ordre littéraire mettent ainsi en danger la forme du témoignage, en même temps que le contexte historique, avec le procès d'Eichmann à Jérusalem, réactualise et relance le besoin de raconter. C'est donc dans une forme d'instinct de survie que le récit génocidaire procède à une mue qui commence avec *Le Dernier des justes* d'André Schwarz-Bart, *L'Arche ensevelie* d'Édouard Axelrad, tous deux publiés en 1959 mais avec un retentissement différent, et *Le Sel et le soufre* d'Anna Langfus en 1961. C'est une mue générique qui implique de profonds et de nombreux autres changements. Le témoignage brut se fait roman et le langage devient recherché, voire poétique. Le récit du vrai sème le doute entre réalité et fiction et les auteurs, pour certains, en racontant pourtant leur propre expérience du judéocide, se cachent derrière un personnage fictif. Le terme « roman » qui figure sur les couvertures ne dément pas le recours au filtre de la fiction. Mais la réception est partagée. Souvent récompensés par de prestigieux prix comme le Goncourt ou encore les Prix Charles Veillon ou Rivarol, ces récits déstabilisent d'abord les survivants et de nombreux auteurs, comme Élie Wiesel, Bertolt Brecht, Jean Cayrol ou encore Pierre Gascar qui s'insurgent contre la fictionnalisation de la Shoah. L'horizon d'attente est rompu. Mais nous savons, *a posteriori*, l'impact des œuvres qui mettent à mal le lecteur dans l'histoire de la littérature.

Le Sang du ciel, une esthétisation poussée à l'extrême

Pour mettre en récit sa propre expérience de la Shoah, Piotr Rawicz s'éloigne des sentiers battus du témoignage brut alors que son statut de témoin oculaire le poussait naturellement vers cette voie générique. C'est à ce moment précis où la forme classique du témoignage doit se renouveler, où les contingences littéraires, historiques et éthiques se réunissent, que Piotr Rawicz écrit son roman. Mais il va au-delà de la fictionnalisation et il ne se contente pas d'une simple mutation générique. Ainsi, *Le Sang du ciel* se compose d'un flux narratif premier qui relate le

⁵ Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Pluriel, 1992, p. 168.

douloureux itinéraire de survie de Boris, double romanesque de l'auteur. Pour narrer ce parcours chaotique, Rawicz mêle aux *topoi* du témoignage brut de la Shoah – et c'est en cela que réside la forme nouvelle – les ressorts du romanesque. D'abord, les différents points de vue se succèdent dans cette narration régulièrement suspendue par des passages poétiques, par des extraits de journaux intimes de Boris mais aussi de personnages secondaires, comme celui de David rencontré à l'hôpital et dont l'expression de la folie vient souligner l'absurdité de la situation, et par d'autres digressions poétiques, comme « l'art de la comparaison » (p. 13) qui scande le roman, comme un psaume, parce que les mots ne suffisent pas, parce que l'énoncé ne suffit pas pour dire l'indicible :

L'un après l'autre, les mots, tous les mots du langage humain se fanent, perdent la force de porter une signification. Et puis, ils tombent, telles des écailles mortes. Toutes les significations s'évaporent (p. 143).

La métaphore de la fleur se mêle ici au métadiscours qui traverse l'œuvre. En effet, l'auteur ne cesse de s'interroger sur la façon de témoigner. L'autoréflexivité de son écriture se mêle à la fictionnalisation de son expérience génocidaire, comme pour la justifier. Piotr Rawicz va donc plus loin pour pallier les failles du langage. Il va chercher l'exactitude et la précision dans l'écriture poétique de l'analogie pour être au plus près de cette réalité. Ainsi, chez lui, les mains des bourreaux deviennent des dindons égorgés et déplumés ; le viol devient une fleur multicolore et exotique ; la blessure un chandelier resplendissant durant la fête de *Hanouka* ; son propre récit une boutique ; l'errance une transhumance ; la vie un garçon de café ; le temps présent une masse de viande desséchée par le mauvais soleil ; la fiole de cyanure un bijou précieux ou un gâteau au miel préparé par la grand-mère du narrateur pour la fête du *Pourim* ; la douleur un bourdon vivant et obscène ou une couleur. La couleur n'est d'ailleurs pas uniquement utilisée comme comparant. Elle est aussi un élément de la recherche stylistique et métadiscursive de l'auteur, pour, le plus souvent, allégoriser l'écriture, comme le fait de chercher à « recréer la couleur de ces sentiments » (p. 249) ; entre l'art du détail et le souci de l'actualisation parfaite. Citons encore la comparaison kafkaïenne de l'insecte appliquée aux Juifs dans le roman, et à Boris en particulier. Dès le début du récit, l'auteur met le lecteur en garde au sujet de son emploi de la comparaison : « J'en userai. J'en abuserai. » (p. 13).

Les tropes, véritable empreinte de l'écriture rawiczienne, contournent évidemment le signifié, avec poésie certes, mais ces multiples

métaphores et comparaisons semblent donner vie à ce qui était considéré jusque-là comme indicible. Elles semblent mettre en scène le signifié pour lui donner son sens profond, subjectif, le sens que veut donner l'auteur. Le signifiant « douleur » est précis certes, mais en deçà du signifié ici. Pourtant, lorsque Piotr Rawicz l'actualise par la métaphore du « bourdon vivant et obscène », elle prend un autre sens et la douleur devient, pour nous lecteur, une synesthésie qui fait appel au son, à la vue, au toucher, qui englutit l'être dans tous ses sens. Sans avoir recours à l'emphase, la douleur devient ici persistante, insupportable grâce à l'image.

Le langage poétique de Rawicz continue de se chercher, au-delà de l'analogie, et trouve sa place à la frontière, ou sur un fil, entre l'enlevé et le vulgaire. Un langage célinien qui oscille entre le soutenu, par le langage et par les images poétiques complexes, hermétiques parce qu'elles sont travaillées, élaborées et qu'elles prennent souvent leur source dans la tradition yiddish, et la crudité d'un vocabulaire spontané, oral, comme le terme de « queue », évoquant son sexe circoncis. Celui-ci parcourt le récit et titre même la première et la troisième partie du roman : « La queue et l'art de comparer » et « La queue et l'échec aux comparaisons ». L'auteur cherche ainsi la formule exacte qui épousera parfaitement la réalité vécue. Cette recherche lexicale et stylistique permet de combler les failles du langage et de dépasser la difficulté de dire. Elle marque également une rupture avec le témoignage brut, en s'inscrivant dans une nouvelle poétique de la Shoah, tout en se démarquant par une poétisation de l'excès qui permet au langage de coller désormais parfaitement à la réalité.

Piotr Rawicz ne cesse de troubler la lecture de son récit, car tout en recherchant le dit vrai et sensible, il cherche à préserver une certaine distance avec l'événement. C'est par l'humour et le cynisme d'abord : « L'accoutrement clownesque que je devrai enfiler un jour » (p. 206) ; ou encore : « Le policier est un gnome. Pour gifler, il doit se dresser sur ses orteils » (p. 261). L'humour noir de Rawicz traverse l'œuvre pour mettre à distance l'humiliation, la souffrance ou encore la mort : « Mourir me paraissait doux et facile. Et la mort m'a fait le coup féminin classique. Comme je ne la fuyais pas, elle m'a tourné le dos. » (p. 83). Mais il lui permet également de sonner le glas de la traditionnelle écriture martyre qui dominait jusque-là dans le récit génocidaire.

La distance est rendue possible également par une esthétique de la mesure et du silence. C'est ainsi que l'auteur préfère ne pas narrer certains détails mais, plutôt que de les taire définitivement, il fait appel à la complicité du lecteur, qui viendra alors soulager la narration :

L'action n'a commencé que huit jours plus tard, un samedi matin. Je ne vous en infligerai pas le récit complet. À défaut de souvenirs, cherchez dans votre imagination, cherchez parmi certains de vos rêves auxquels cela m'arrangerait de faire confiance (p. 83).

Le mot « silence » revient d'ailleurs souvent dans le texte, comme pour mieux imaginer le cri qui va résonner, « le silence absolu », « ce silence [qui] était comme une foi ardente » (p. 284). Enfin, en étant parfois un narrateur interne à l'histoire et parfois juste un protagoniste, Boris joue le jeu de la polyphonie énonciative, permettant de passer du « je » au « il » et de mettre à distance l'événement raconté.

Le recours à certains *topoi* romanesques marque définitivement la rupture avec le témoignage brut. D'abord celui du manuscrit retrouvé qui permet d'introduire la narration de Boris et de justifier le jeu sur les points de vue. Puis celui du hasard, de la coïncidence, essentiels à l'intrigue. En effet, Boris trouve miraculeusement au sol un portefeuille abandonné ou perdu, au moment où le danger, obsédant, se rapprochait. Dans ce portefeuille se trouvent les papiers d'identité d'un certain Georges Goletz, fils d'un valet de ferme ukrainien :

En sortant de chez Lena, j'ai trouvé dans la rue un petit papier, sale et froissé. C'était un certificat de naissance au nom de Georges Goletz, baptisé le 4 août 192... dans l'église de Saint-Basile à Svanovo. Profession du père : valet de ferme. J'avais entendu dire qu'on payait parfois en dollars des papiers de cette sorte. Machinalement, j'ai roulé la feuille et l'ai mise dans ma poche (p. 78).

Voilà Boris sauvé une première fois et le récit relancé. Boris, devenu Georges Goletz, dont le diminutif sera Youri Goletz, parvient ainsi à se faire passer pour un non-Juif grâce à la blondeur de ses cheveux, à ce nouveau nom et à sa connaissance de la culture et de la langue ukrainiennes, qu'il maîtrise parfaitement, sans accent. Mais l'énigme de la circoncision de Youri, le signe de l'Alliance, « ce hiéroglyphe qui équivalait à la mort » (p. 89), fait basculer le roman dans une narration qui va mêler l'horreur de la guerre au grotesque.

De la poétisation à la théorisation

Au moment de la publication du *Sang du ciel*, Piotr Rawicz se plie inévitablement au jeu des entretiens. Il est intéressant de se pencher sur celui qu'il accorde à Anna Langfus qui, avant lui, a fait de son expérience

génocidaire un roman. Dans cette conversation, publiée dans *L'Arche* en 1962⁶, Anna Langfus interroge l'auteur essentiellement sur l'originalité de son roman, non pas en tant que récit fictionnel de la Shoah puisque, encore une fois, cela a déjà été fait et qui plus est par celle qui endosse ici le rôle de journaliste, mais en tant que récit dont l'esthétisation et la poétisation sont poussées à l'extrême. Ainsi, lorsqu'elle dit que le récit de son expérience de la Shoah « n'est qu'un exercice littéraire », il répond que cela « est juste ». Plus loin, Piotr Rawicz affirme que, pour lui, le plus important dans son roman ce sont « [ses] poèmes. Tout ce qu'il y a autour, c'est-à-dire cette époque, n'est que le ciment qu'[il a] utilisé pour les fixer, pour les maintenir en place ». Bien sûr, dans cet entretien nous pouvons lire la provocation de Rawicz qui semble chercher à pousser Anna Langfus dans ses retranchements, mais ce qui est sûr c'est qu'il y a une vraie volonté de la part de l'écrivain de créer une rupture avec les auteurs des témoignages bruts qui, en parlant de leur récit, y mêlaient souvent celui de leur vécu, de leur expérience de la guerre. La rupture est donc dans le texte, mais elle l'est aussi dans le paratexte et dans la posture de Rawicz qui revendique ici son statut de poète et de romancier.

Piotr Rawicz a également rédigé des préfaces, dans lesquelles il dissout sa propre théorie du récit génocidaire. Parmi celles-ci, il y a la préface de *Sablier*, le roman de son ami Danilo Kiš pour l'édition traduite en français en 1982, dans laquelle il qualifie de « haut fait de poésie »⁷ ce roman génocidaire. Dans cette préface, il revient d'abord sur la célèbre formule d'Adorno qu'il « juge absurde »⁸. Puis il évoque *Le Dernier des justes*, qui, selon lui, « a ouvert aux lettres françaises des espaces de sensibilité pour elles jusque-là inconnus »⁹. Enfin, il s'interroge sur l'essence même d'une œuvre artistique, sur son fondement en se demandant ce « que serait l'art, l'art serait-il... sans la souffrance des hommes ? »¹⁰. Ainsi, pour Rawicz, s'opère une sorte de pacte de réciprocité entre l'art et la souffrance, dans lequel la souffrance humaine a besoin de l'esthétisation pour être exprimée, voire sublimée, quelle que soit la forme artistique, tout comme l'art a besoin de la souffrance humaine pour être ce qu'il est. Cependant, même si Piotr Rawicz peut affirmer dans cette préface, grâce au recul des deux décennies qui le séparent des

⁶ Anna Langfus, « Conversations avec P. Rawicz », *L'Arche*, n°61, févr. 1962, p. 16-17.

⁷ Danilo Kiš *Sablier*, traduction française de Pascale Delpech, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1982, p. 4.

⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰ *Ibid.*, p. 5.

« mutations esthétiques » du récit génocidaire, que « les faits ont donné à la thèse de Theodor Adorno un démenti cinglant »¹¹ et qu'une littérature de la Shoah existe bel et bien, il ne renie pas l'intérêt historique et esthétique des récits écrits juste après la guerre :

Dans les années qui ont suivi le cataclysme, c'étaient dans la plupart des cas des témoignages bruts, qui, parfois, grâce à l'acuité du regard, la simplicité et l'immédiateté du récit conjuguées à une charge émotionnelle puissante [...] accédaient au rang de chef d'œuvre [...] sans que leurs auteurs prétendent au rôle d'« artiste ».¹²

Mais une fictionnalisation trouble

En apposant l'appellation « roman » sur la couverture de la collection Blanche de Gallimard, Piotr Rawicz fixe son récit génocidaire dans la catégorie de la littérature, avant même la lecture et la découverte des *topoi* romanesques ou de la poétisation du langage car, selon Genette, « les indices de la fiction ne sont pas tous d'ordre narratologique » et « peuvent aussi être « des marques paratextuelles comme l'indication générique 'roman' » sur la page de titre ou la couverture »¹³. Comme nous l'avons vu, il s'agit d'une fiction au sens narratologique (personnages imaginaires, techniques narratives du roman avec les *topoi* romanesques traditionnels) mais aussi au sens de poétisation du langage avec, entre autres, le recours constant aux tropes pour actualiser l'horreur de la guerre. Mais c'est pourtant un roman trouble que nous livre Rawicz avec *Le Sang du ciel*. En effet, à cette fiction qui inaugure un nouveau genre de récits génocidaires se mêlent des éléments référentiels précis, que la biographie de l'auteur confirme. Ainsi, le personnage de Boris est avant tout fictionnel parce que le prénom l'est et que ce double romanesque n'épouse pas parfaitement, absolument, la vie de son auteur, mais certains éléments biographiques viennent saper le caractère purement fictionnel revendiqué par Piotr Rawicz. L'auteur est, par exemple, un parfait polyglotte qui a réussi à survivre à Auschwitz grâce à sa connaissance des langues et en réussissant à se faire passer pour non juif avec un faux certificat médical expliquant sa circoncision. Il a également quitté le camp en empruntant le nom d'un Ukrainien, Peter Heller. Tous ces faits biographiques sont vécus par le personnage de Boris.

¹¹ *Ibid.*, p. 5.

¹² *Ibid.*, p. 5.

¹³ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, p. 88.

L'auteur ne semble rien négliger pour que son expérience génocidaire devienne littérature. Les *topoi* du genre romanesque, qu'ils soient stylistiques ou narratologiques, dominent largement le récit, mais le référentiel rattrape son auteur et vient troubler la volonté de ne faire, de son expérience de la guerre, « qu'un exercice littéraire » comme il semblait pourtant le dire.

La question de l'autre

Dans ce parcours quasi initiatique de Boris, dans lequel il ne cesse de se cacher, d'emprunter une autre identité, de parler d'autres langues, de changer de pays et de se sentir déshumanisé par l'idéologie de l'ennemi, Piotr Rawicz pose la question complexe du rapport à soi et du rapport à l'autre. En devenant autre, en devenant celui qu'il n'est pas, c'est-à-dire un non-Juif auquel Boris a ajouté quelques traits antisémites afin de mieux coller à l'image de l'Occupant, la question du rapport à l'autre se pose, du rapport à celui que l'on n'est pas mais que l'on doit devenir, au moins de manière fictive, pour sauver sa peau. Cette mue, pour rester fidèle à la comparaison rawiczienne, se fait d'abord dans la peur :

Je me réveille transi et effrayé : car je ne m'appelle plus Boris. Ce nom qui dans sa version biblique (à peine quelques lettres à changer) signifie « béni », je viens de l'abandonner [...]. Je m'appelle Youri Goletz. J'ai enfin acquis une profession valable : valet de ferme. Ma fausse biographie, je me la répète en pensée comme les prières élémentaires de la religion sortie de la mienne il y a vingt siècles (p. 172).

Mais au fil du récit, la peur de cet autre, de cette double identité, laisse place à l'ambiguïté. Rawicz fait alors de son héros romanesque un personnage on ne peut plus humain, ambivalent, aux prises avec une réalité qui le dépasse, mis à nu dans une interrogation à la limite de l'avouable :

Parfois, je trouvais un plaisir étrange à parler en mal de mon peuple et des miens ; à applaudir à la destruction de tous ceux que j'avais aimés [...]. Lentement, Youri Goletz, l'Inexistant, conquérait les cellules de mon cerveau et les espaces de mon âme. Il souhaitait la victoire de ses maîtres (p. 250).
Mes deux moitiés semblaient se diluer dans le paysage gigantesque qui entourait mes journées (p. 249).

C'est le genre romanesque qui a permis à Piotr Rawicz de s'affranchir des codes du témoignage direct, de certaines traditions de

réécrits génocidaires difficilement franchissables d'un point de vue éthique. Ainsi, en jouissant de cette liberté qu'offre l'écriture romanesque – car « de la littérature, le roman fait rigoureusement ce qu'il veut »¹⁴, nous rappelle Marthe Robert – Piotr Rawicz met en scène non plus un monde manichéen où les rôles sont joués d'avance, mais une expérience humaine où l'ambivalence, complexe, déroutante et parfois surprenante, donne à voir et à comprendre une autre approche de la guerre. C'est une approche sensible et profonde qui nous livre une expérience vue de l'intérieur, dans ce que l'humain a de plus trouble et de plus troublant.

L'autre, c'est aussi celui qui souffre, celui qui se sent transcendé par la douleur au point de n'être plus lui-même, au point d'échapper à lui-même. C'est de cette façon que Boris raconte son expérience de la douleur physique qui le fait devenir autre, devenir la douleur elle-même, ou le son de la douleur. Sans oublier le changement physique que la souffrance inflige au corps : « Ce visage lui était plus étranger que celui de Lesh. [...] Une certaine réalité de mon visage m'a été dévoilée » (p. 299).

Et puis il y a cette métaphore de l'insecte, du cafard précisément, qui est filée tout au long du roman. La mue se fait alors métamorphose.

Enfin, l'autre, c'est celui que deviendra Boris, en sortant vivant de la guerre :

S'il m'arrivait un jour d'être débarrassé de ce carrousel, comment vivre ? Qui serais-je ? Un homme ayant subi une opération de chirurgie esthétique doit ressentir la même peur avant d'apercevoir dans la glace pour la première fois la nouvelle forme de son nez (p.84).

Piotr Rawicz pose alors, dans son roman écrit plus de quinze ans après la fin de la guerre, la question du statut du survivant. Comment survivre à la perte des siens ? Au souvenir constant de l'innommable ? Et à la pensée qu'il existe une idéologie qui désire supprimer de la terre tout ce qui fait que vous êtes ce que vous êtes ? Comment trouver ce « tiers espace » (p. 322) entre l'avant et l'après, qui permet de vivre ? Car l'autre pour l'auteur, c'est son personnage, Boris. Un personnage lui-même raconté par le narrateur de premier plan par le jeu des récits enchâssés. C'est une double mise à distance pour Rawicz qui, en éclatant la forme traditionnelle du témoignage brut pour y déposer le filtre de la fiction, tente d'objectiver ce moi du survivant pour raconter et décrire le judéocide. Le thème du soi qui devient autre, du « je » qui devient « il », quelle que soit

¹⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1975, p. 15.

la forme que cet autre prend, pose inévitablement la question de la folie, celle de Boris, aliéné par Youri, par la souffrance, par la peur, mais aussi par la faim.

Un espace hors camp

C'est dans un espace romanesque hors camp qu'évolue le personnage de Boris. Le ghetto, la prison mais aussi l'errance, sont les étapes qui constituent son parcours, de l'invasion de l'ennemi en Ukraine jusqu'à sa vie en France, après la guerre, à la dernière page du roman. Le couple qu'il forme avec Noémie, une jeune fille très amoureuse et jalouse, qui l'accompagne dans les deux premières parties du roman, ne permet pas de dépasser cette impression de profonde solitude chez Boris, que nous pouvons lire dans le flux de pensées et d'introspection qui inonde le récit. Le roman, divisé en trois parties, constitue les trois étapes de l'épopée rawiczienne. Dans la première, Boris fait l'expérience du ghetto et de son organisation interne, révélateur de trahisons, des uns, des autres, mais aussi des siens. Expérience douloureuse de l'ambivalence humaine. La liquidation du ghetto pousse Boris à fuir, avec Noémie, et à faire l'expérience de l'errance dans la deuxième partie du roman où la traque est constante, et de la peur qui l'accompagne toujours. Dans la dernière partie, Boris raconte son emprisonnement, après un banal « Vos papiers ? ... Un 'veuillez-nous-suivre' » (p. 257), dans la prison de S., ce « no man's land dans le temps et dans l'espace » (p. 292). Le récit est alors singulier, unique, dans lequel le lecteur, mis à mal, se sent pris au piège dans une narration qui réunit l'expression d'une violence extrême et un humour noir déstabilisant certes, mais qui détermine bien l'écriture rawiczienne. C'est ce mélange singulier qui permet au narrateur-personnage Boris de mettre en scène un thème très rarement évoqué dans les témoignages bruts, celui de la circoncision :

L'objet du litige, la verge, s'est en effet choisi un voisinage fatal : celui des testicules (p. 261).

Des univers se hérissaient dans sa tête, pleins de klaxons et d'hostilité. Leurs poils, noirs et raides, frottaient les parois de son cerveau. La douleur, secrétée à force de frottement et se solidifiant en un éclair sans se payer le doux luxe de rester liquide ne serait-ce qu'un instant, cette douleur flottait, tel un cuirassé, dans le liquide. Et ce liquide ... était-ce moi, était-ce elle, était-ce « le tout » ? (p. 324).

Selon les livres que vous prétendez saints (n'étant pas théologien je ne me prononce pas sur le chapitre) l'être humain, toi par exemple, aurait dans le corps trois cent soixante-cinq os et osselets. Pas un seul ne restera intact (p. 298).

C'est en effet pour faire front à l'humiliation du sexe circoncis devenu objet d'observation publique que le narrateur choisit l'humour et la dérision en jouant sur la complexité des symboles et en faisant parfois basculer son récit du côté de la trivialité.

Ainsi, le recours à l'image poétique, aux ressorts du romanesque ou à l'humour noir permettent de mettre à distance le récit de la souffrance, mais Piotr Rawicz n'épargne pas toujours le lecteur. Et certaines scènes sont racontées, sans pathos certes, mais sans le filtre de l'humour non plus, ni celui du silence. Même le filtre romanesque semble être oublié le temps d'un récit brut, pour faire apparaître toute la cruauté de la guerre. Le texte est alors d'une violence inouïe, insoutenable, et semble prendre en otage le lecteur, happé par les pensées de Boris qui raconte la scène exactement telle qu'il l'a vécue, avec les interrogations, les doutes, la peur mais aussi le souci du détail juste. Parmi celles-ci figure une scène terrible qui se déroule dans l'espace ghettoïque, plus précisément dans l'enceinte des Ateliers Garine, considérés par les habitants du ghetto comme « la meilleure planque de la ville » (p. 160). Boris narre alors, sans détour, une scène de massacre d'enfants qui se termine en viol collectif auquel Boris est invité, par les nazis, à prendre part. Sur cette dizaine de pages où la violence domine le récit, l'auteur semble oublier un temps la technique de la distance et du silence.

Piotr Rawicz est un électron libre dans l'histoire de la littérature de la Shoah. Le récit du douloureux parcours de Boris est avant tout un témoignage sur la souffrance juive pendant la guerre, mais il donne également à lire toute la difficulté de dire l'indicible. En témoigne *Le Sang du ciel* en tant qu'unique roman de l'auteur. Ce roman est le fruit d'une double recherche : générique d'abord, puis celle d'un langage nouveau, à travers une poétisation de l'événement. L'écriture autoréflexive du romancier met à nu ce travail de recherche, et se fait en même temps acte de témoignage en interrogeant le statut du témoin : « La seule chose qui compte, qui va compter, c'est la vertu des témoins. Soyez témoins et que Dieu vous garde ... » (p. 36).

En se suicidant en 1982, Piotr Rawicz met fin à cette recherche littéraire qu'il avait également développée dans des écrits comme des essais ou des préfaces. La lecture du *Sang du ciel* est une lecture qui résiste ; par son hermétisme, par sa poétisation et par son esthétique de la digression, mais aussi par la violence des faits racontés, entre langage crû et langage poétique. Une lecture mimétique.